

BOUBLI, Lizzie (2015)

Le dessin en Espagne à la Renaissance: Pour une interprétation de la trace

París: Brepols Publishers, 653 p., 11 imágenes en blanco y negro
+ 86 imágenes en color

ISBN 978-2-503-55322-1

Macarena Moralejo Ortega
Master Ignatiana, Universidad Comillas



Recepción: 26/04/2017, Aceptación: 04-06-2017, Publicación: 22/12/2017

Premisa

El prestigioso musicólogo belga Philippe Vendrix, actual rector de la Universidad de Tours (Francia), ha dirigido en los últimos años el Centre de Études Supérieures de la Renaissance. Durante el ejercicio de esta segunda función, también se ha ocupado de coordinar la colección «Études Renaissantes». Esa serie, que forma parte de la editorial Brepols, ha publicado, desde el año 2005, alrededor de veinte monografías con el objetivo de dar a conocer las grandes conquistas intelectuales, técnicas y artísticas del Renacimiento, un periodo histórico entendido como un fenómeno cultural de carácter universal, nacido a partir de la confluencia de factores muy diversos, como los cambios en los criterios de gusto, las soluciones tomadas para afrontar reiterados episodios de crisis y otras circunstancias de índole política, social y cultural. Esta iniciativa ha vehiculado la impresión de textos que, por lo general, constituyen una referencia a día de hoy para conocer ámbitos tan diferentes —y a la vez tan convergentes— como la dramaturgia, la narrativa epistolar, la biblioteconomía y las bellas artes, y que analizan las premisas propias de cada disciplina en el contexto renacentista. El tema que concita nuestra atención es el del dibujo, asunto que ha sido objeto de una única reflexión en el marco de esta colección en el año 2015, aun cuando resulta posible identificar noticias e imágenes vinculadas con la práctica de esta disciplina entre las páginas de otras obras, tales como la que se ha ocupado del arquitecto galo Philippe de l'Orme (1510-1580) y que se editó el pasado año.

La apuesta por el dibujo ha constituido una elección plenamente consecuente con la formación y la línea de investigación de su autora, la doctora Lizzie Boubli, conser-

vadora en excedencia del Departamento de Artes Gráficas del Museo del Louvre y, en la actualidad, miembro del Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM), uno de los centros de investigación del Centre national de la recherche scientifique (CNRS), también vinculado a la École normale supérieure (ENS).

La publicación de esta monografía, dedicada casi en exclusiva al dibujo español del Renacimiento, pero en la que también se han descrito otros testimonios fuera del ámbito ibérico, se enmarca dentro de esta área de investigación transversal, auspiciada por los equipos de investigación franceses y muy coherente con los trabajos previos de la Doctora Boubli. A este propósito, conviene recordar, al menos, dos de ellos, el *Inventaire Général des dessins: École espagnole. XVI^e-XVIII^e* y una monografía, ligeramente posterior, titulada *L'atelier du dessin italien à la Renaissance: Variante et variation*. Ambos títulos, publicados respectivamente en la década del 2000 en Francia, han desempeñado un papel esencial para la adopción de criterios metodológicos en la catalogación y el estudio de las colecciones europeas de dibujos conservadas en museos y bibliotecas nacionales, entre otras instituciones de relevancia.

Me refiero, fundamentalmente, a una serie de iniciativas muy ambiciosas surgidas en la Biblioteca Nacional de Francia —y también en la española—, aunque en ambas sedes coexisten con trabajos previos, algunos incluso pioneros, y en espacios de conservación y visualización de importantes fondos gráficos, como la Galleria Uffizi, el Museo del Prado y varias instituciones británicas y norteamericanas. Se trata, en todos los casos, de proyectos que solamente han podido ponerse en marcha en los últimos veinte años,

coincidiendo con el fortalecimiento de los nuevos programas de catalogación informática, los mismos que han vehiculado la ampliación de las bases de información y, como consecuencia, la visualización de las imágenes fuera de las sedes de conservación y exposición tradicionales.

A día de hoy, estas circunstancias están determinando una creciente demanda por parte del gran público, sobre el que la comunidad científica es la principal responsable, a favor del estudio, la tutela y la conservación del legado gráfico. Con ello, se pretende poner en valor un patrimonio que encuentra su primera justificación en nociones ligadas al pensamiento, la elaboración mental de una *idea* y, por supuesto, la transmisión del concepto del dibujo como invención. De este modo, las propuestas en el ámbito de la investigación siguen siendo muy amplias y cada vez atraen a un mayor número de expertos en el sector por las propuestas de reflexión que trascienden a otros sectores —arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas— e incluso de maduración de potenciales proyectos expositivos de carácter temporal en fundaciones, bibliotecas, museos y centros universitarios.

Los temas clave en la introducción

En este marco, la propuesta temática de Lizzie Boubli no puede desligarse del área en la que se ha concebido —Francia—, de su sector profesional, los museos, y de su formación académica, que, después de su defensa de tesis doctoral, le permitió disfrutar de una beca de investigación concedida por el Getty Grant Program (2006) para desplazarse a España y a otros lugares de Europa durante algunos periodos, con el objetivo de estudiar el dibujo español. Una coyuntura, en lo personal y en lo profesional, muy especial y que ha determinado la configuración de la *table des matières* al final de la publicación.

Así, una amplia introducción, precedida únicamente de los agradecimientos y, por desgracia, sin un prólogo, nos pone ya sobre la pista de lo que, para Boubli, constituye un axioma: «L'origine du dessin en Espagne est fort mal connue» (p. 9), una circunstancia que ha tratado de justificar a partir de un breve análisis acerca del espectro cronológico del Renacimiento, que circunscribe, en el caso de la península Ibérica, al siglo XVI y a otras cuestiones a las que aludiremos a continuación. Así, utilizará como base una construcción del pensamiento muy original a través de un enfoque del diseño como pregunta peripatética, el mismo hilo conductor que ha utilizado para elaborar un itinerario geográfico

acerca de la producción del dibujo en cada uno de los capítulos de la monografía. Este peculiar planteamiento de base le permite realizar una reflexión transversal en la introducción acerca de múltiples temas que confluyen en un punto en común: la imposibilidad de realizar una neta distinción entre aquello que es el dibujo español y todo aquello que se refiere al dibujo realizado en España. Una propuesta de este tipo le ha permitido entrar, a fondo, en cuestiones como las diferencias territoriales, la presencia masiva de extranjeros en la corte de la dinastía de los Trastámara y los Habsburgo, el grado de permeabilidad de los artistas locales a las nuevas aportaciones foráneas e, incluso, la continuidad, discontinuidad y permanencia de la práctica del dibujo en la península Ibérica durante el Renacimiento.

Junto a estas cuestiones, a las que la autora trata de dar respuesta en los diferentes capítulos del libro, también plantea propuestas de índole más general que tienen que ver con el funcionamiento de los talleres, el aislamiento de las estructuras corporativas y la supremacía del modelo italiano, incluso en el plano terminológico, en el contexto hispánico del siglo XVI. Además, desde nuestro punto de vista, realiza propuestas muy sugestivas acerca de la afirmación del castellano como lengua en el siglo XVI y las consecuencias que tal preponderancia lingüística tuvo en la consolidación del dibujo como ente autónomo, sobre todo a partir de una fecha que, a su juicio, marca un *terminus ante quem*: la fundación del monasterio palacio de San Lorenzo de El Escorial en el año 1563. Quizá en este punto, y para tratar de rubricar con más acierto esta dependencia del vocabulario artístico del acervo lingüístico de la época, habría sido conveniente reflexionar acerca de textos más codificados del siglo XVI sobre la práctica literaria y ahondar en la trascendencia filológica de los textos de Fray Luis de León, Fernando de Herrera, Santa Teresa de Jesús y otras primeras figuras de la literatura en castellano en otras partes de la monografía. Así mismo, también en esta introducción tienen cabida reflexiones de carácter más amplio, como el modo en el que se conformaron las primeras colecciones, la ausencia de estudios específicos de referencia sobre el dibujo renacentista español, salvo las publicaciones pioneras de Alfonso Pérez Sánchez y Diego Angulo, junto con investigaciones mucho más codificadas, como la realizada recientemente por Pedro Beltrán Tamayo sobre los dibujos preparatorios ideados para el taller de bordados del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Igualmente, también tienen espacio, en este apartado del libro, las primeras digresiones acerca

de la terminología específica que se utilizaba en el siglo XVI para explicar en qué consistía un dibujo y sus variantes, que se exponen a partir de la elaboración de comparativas con usos lingüísticos en la península Ibérica —y fuera de esta—, así como con especulaciones de mayor calado. En esta área se encuentra una interesante afirmación de la Dra. Boubli, que quizá pueda pasar inobservada entre los múltiples temas afrontados en la introducción, acerca de cómo la mayor parte de los tratadistas españoles del manierismo y del barroco jamás confundieron las dos acepciones tradicionales que han vehiculado, a posteriori, el lenguaje artístico ibérico: el *diseño*, la traducción del vocablo italiano *disegno*, y el *dibujo*, vinculado, por antonomasia, a una práctica activa empleada en las artes figurativas y, a juicio de la autora, no en la arquitectura (p. 21). Para completar el conocimiento acerca de este tema, conviene revisar el cuarto capítulo del volumen, dado que, en este epígrafe, dicha cuestión se analiza con mayor profundidad y rigor, puesto que la autora alude al dúplice aspecto del poder sugestivo del lenguaje y de la producción física —cuantitativa y cualitativa— de la gráfica.

La organización temática de los capítulos

La introducción, excepcional en cuanto que se adecua perfectamente a los deseos de la Dra. Boubli de ofrecer un vasto panorama del dibujo, en lo general y en lo específico, adolece quizá de un aparato crítico más amplio, semejante a los capítulos, aun cuando constituye el mejor reclamo para entender el ritmo y el modo en el que se analizarán las diferentes geografías, cronologías y artistas ligados a la producción artística del Renacimiento. La autora realiza un análisis muy vasto, en cuanto a su extensión —más de quinientas páginas—, que se organiza a partir de cinco grandes capítulos y que, por su amplitud de miras y detallismo, parece querer emular el ensayo escrito por el profesor Fernando Marías con el título *El largo siglo XVI: Los usos artísticos del Renacimiento Español*, publicado en el año 1989 y que tanta influencia ha ejercido en los estudios nacionales e internacionales posteriores que se han ocupado de esta etapa convulsa.

El método de análisis adoptado para cada uno de estos capítulos presenta variantes en cuanto a su disposición lógica, que son, prácticamente, las mismas enunciadas por la propia autora en las primeras páginas de la obra, tales como la imposibilidad de adoptar directrices tradicionales —y también uniformes— para el

estudio de los diferentes ámbitos geográficos, sociales y culturales en los que se potenció la práctica del dibujo. Una aseveración de este tipo tiene mucho que ver con las variantes de número, y también de calidad, de los dibujos cuya ubicación actual, tal y como nos recuerda la historiadora, no ha permitido, en todos los casos, realizar reproducciones. Esta circunstancia hace que, para el análisis de la producción gráfica de ciertos artistas, talleres o escuelas, sea necesario completar los datos descritos por Lizzie Boubli con la visualización de dibujos —e incluso series o conjuntos— en instituciones museísticas y colecciones privadas, en publicaciones de diverso signo.

La primera parte del volumen acomete el análisis de la situación de un grupo muy heterogéneo, en cuanto a su formación y práctica artística, que se caracteriza por su pertenencia al contexto geográfico valenciano. Aquí, como la propia especialista reconoce, el poder de seducción de los dos «Hernandos», es decir, Yañez de la Almedina y Fernando Llanos, sugiere a todos, historiadores del arte y espectadores, a pesar de que todavía sean necesarios estudios de mayor envergadura para determinar sus influencias italianas. Las reflexiones, a mi juicio muy novedosas, acerca del medio sociocultural en el que convendría contextualizarlos le han permitido meditar también acerca de cómo ambos articularon el proceso de creación de sus obras, una línea de investigación que pretende evidenciar la «continuidad espiritual y artística» (p. 81) entre los «Fernandos» y el taller de los Macip como la producción pictórica de Juan de Juanes. Aquí tienen cabida numerosas propuestas de estudio, como la concepción del retablo como estructura gráfica *a se*, a partir de la reproducción de un proyecto de estas características de Juan de Juanes, hoy conservado en el Museo Nacional de Estocolmo (p. 111). También resultan muy interesantes, aun cuando no totalmente novedosas, las reflexiones acerca de las relaciones entre la narrativa de carácter religioso (Isabel de Villena, entre otros) y la producción artística, ya avanzadas por estudios previos de Gabriel Llompарт, Miguel Falomir y Maxime Deurbergue.

Lizzie Boubli sitúa geográficamente el segundo capítulo en el área castellana, ámbito en el que analiza las propuestas acerca del proceso de «italianización» de una serie de artistas cuya trayectoria disecciona, atentamente, a partir de la revisión de su metodología de aprendizaje y su experiencia vital. Nombres como los de Pedro Machuca, Gaspar Becerra, Pedro Rubiales y Alonso Berruguete, así como el escultor Juan de Balmaseda, quizá el más desdibujado en su estudio, asumen el protagonismo, por primera

vez, como artífices de dibujos sobre los que se ahonda a partir de aportaciones anteriores, como las de Gonzalo Redín, Manuel Arias y Carmen Fracchia. Su análisis arroja muchos datos de interés y muestra que la autora conoce a la perfección la literatura artística italo-española y también el modo en el que se abordaron, desde la teología y la historia de la Iglesia, numerosas composiciones de carácter religioso, así como el modo en el que estas influyeron en el legado gráfico de esta generación.

El Escorial como punto de intersección de culturas y lugar dedicado por completo «a la glorificación del poder espiritual» (p. 229) ocupa un espacio preponderante en el tercer capítulo a partir de una extensa reflexión acerca de un amplio espectro de temas. Me refiero a los clásicos, es decir, la presencia de artistas italianos desde la década de 1560 hasta casi finales de siglo, con figuras como Federico Zuccari y Pellegrino Tibaldi, entre otros, así como otros asuntos más novedosos. En este segundo ámbito convendría contextualizar las reflexiones de la primera parte de este epígrafe, aquellas que se refieren al taller de bordado como un laboratorio embrionario de ideas para la gráfica, para cuyo conocimiento se reconstruyen episodios como su organización interna y la reconstrucción de las dinámicas de trabajo, junto al análisis y al significado que tal emplazamiento tuvo en clave simbólica y litúrgica, un capítulo que, con seguridad, ha buceado en las fuentes manuscritas del monasterio palacio y también en la publicación pionera de Gregorio de Andrés acerca de los dibujos de la Real Biblioteca, y que más recientemente han sido objeto de estudios por parte de Carmen Bambach y Pablo Beltrán Tamayo, autor de una tesis doctoral específica. Se trata, a mi modo de ver, de un aspecto relativamente poco conocido entre los historiadores del arte del Renacimiento, pero que, aquí, aparece descrito con claves de lecturas muy interesantes y sugestivas a partir, también, de la presencia de dibujos provenientes de los álbumes conocidos. Un repertorio de dibujos de gran calidad, y muy persuasivo en clave didáctica, que alude precisamente a un sector de la producción gráfica que convendría revalorizar en otros ámbitos de estudio análogos.

La segunda parte de este tercer capítulo, en cambio, apuesta por la continuidad respecto a la historiografía previa que se ha ocupado de la producción gráfica de los pintores que trabajaron en El Escorial. La autora subraya, en uno de los epígrafes, como convendría reflexionar acerca del *componimento inculto* y qué tipo de problemas plantea, a día de hoy, el hecho de que incluso las fuentes, como Francisco Pacheco (p. 286) ya se lamentasen de la irreversible

pérdida de importantes «debuxos, escorzos por modelos de bulto y cartones grandes». Aseveraciones sobre las que convendría ahondar, dado que, quizá, el problema de base sea el enfoque, es decir, cómo se disponían los grupos de trabajo de los talleres y en qué medida los desplazamientos de los artífices frustraron traslados de obras hacia otros lugares. A pesar de las limitaciones existentes de este patrimonio gráfico, en cuanto a número, habría sido quizá conveniente ilustrar con una mayor cantidad de imágenes este capítulo y servirse también de estampas que, como en el caso de Federico Zuccari, resultan fundamentales para entender, por ejemplo, su acercamiento a la figura de san Jerónimo, al menos si lo ponemos en relación con un grabado conservado en la Biblioteca Cassanatense de Roma, recientemente estudiado por la historiografía internacional.

En cualquier caso, el ejercicio de la práctica del dibujo, más allá de la ejemplificación física del mismo, conduce a Lizzie Boubli a realizar un magistral ejercicio de síntesis de las fuentes artísticas y literarias en el capítulo cuarto. Así, temas como la primacía o no del diseño, el uso de una terminología específica y el modo en el que se incorporaron «préstamos lingüísticos» desempeñan un papel esencial en la reflexión —a todas luces necesaria— acerca de la afirmación del diseño como práctica después de las experiencias anteriores de aculturación surgidas en San Lorenzo de El Escorial.

Este capítulo está indisolublemente unido al quinto, que cierra el volumen con una amplia exposición de cómo la literatura artística constituyó el vehículo de transmisión más eficaz —aunque no el más concluyente entre los artistas de este periodo— de nociones ligadas a la especulación en el ámbito de la estética. Las consideraciones que la autora había realizado en su introducción, fundamentalmente acerca de los matices que ayudan a comprender los cambios formales y de significado de términos como *dibujo* y *diseño* han sido revisadas desde todos los puntos de vista en estas dos últimas secuencias narrativas. Sin embargo, faltaría una reflexión, también adoptando este punto de vista, acerca del color, cuya importancia para la concepción, tanto empírica como física del dibujo, es incuestionable y puede, además, proporcionarnos muchas respuestas a problemáticas de carácter estético y figurativo.

A este respecto, posiblemente sea necesario adoptar nuevos parámetros de reflexión en torno a un hecho, y me refiero al color, que ya ha despertado el interés de estudios muy recientes, como el publicado por Marcella Morlacchi con el título *Colore e architettura: Il linguaggio del colore nel disegno delle superfici architettoniche*

(2003) y que también interesó a la literatura artística del barroco, como en el caso de Pietro da Cortona y del jesuita Giovanni Domenico Ottonelli, autores del *Trattato della Pittura e Scultura: Uso et Abuso loro* (1652). Consideraciones que, por su notable interés, y también por la ausencia de estudios específicos, han sido objeto de un congreso en fechas recientes titulado *Il colore nei disegni della prima età moderna-simbiosi e antagonismo* (Roma, Bibliotheca Hertziana, octubre de 2017).

Conclusión y bibliografía

La obra de Lizzie Boubli se cierra con una breve conclusión, de carácter discursivo, en la que vuelve a incidir en temas como la periodización del estilo, a la vez que alude a las líneas de investigación del futuro próximo e, incluso, al modo en el que conviene trabajar para ahondar en el legado gráfico posterior al siglo XVI a través de dos figuras insignes: Velázquez y Alonso Cano (p. 610).

La bibliografía, organizada en dos epígrafes, es de gran utilidad para especialistas, puesto que propone una primera clasificación en torno a las fuentes manuscritas e impresas del siglo XVI —e incluso textos anteriores de referencia con buenas ediciones críticas, como *De vulgari eloquentia*, de Dante Alighieri, que cita a

partir de la edición, muy cuidada, de Giorgio Inglese (1998)—. A continuación ha dispuesto la bibliografía crítica, que también presenta una clasificación interna muy consecuente con la disposición temática del volumen a partir de varios epígrafes: Estudios de historia del arte, textos humanísticos generales, lengua y literatura, estudios de historia del arte y, por último, estudios de historia de la espiritualidad. No se trata, en líneas generales, de una bibliografía exhaustiva, pero sí muy completa, en cuanto que responde, como ya hemos señalado arriba, a la intencionalidad multidisciplinar de la autora. En este sentido, y de producirse una traducción del texto al castellano próximamente, sería necesario introducir ligeras variantes en cuanto a las fuentes, dado que la especialista ha privilegiado la revisión en los idiomas de redacción original: latín, castellano, italiano, francés e, incluso, alemán, entre otros idiomas.

Por su mirada ambiciosa acerca de todo lo que atañe y rodea al dibujo en su doble vertiente teórica y práctica, este volumen está destinado a convertirse en un instrumento de referencia para los estudiosos de la disciplina y también del Renacimiento español —y europeo— como estilo y como fenómeno sociocultural. Así mismo, debería constituir una lectura obligada para todos aquellos jóvenes que desean ocuparse de todo lo que rodea a un dibujo, desde su génesis, como pensamiento o idea, hasta el último trazo.

